

# 가사의 본질과 담론 특성\*

김 학 성\*\*

## 차 례

- |                    |              |
|--------------------|--------------|
| 1. 문제의 제기          | 3. 가사의 담론 특성 |
| 2. 제시형식으로 본 가사의 본질 | 4. 맺는 말      |

## 1. 문제의 제기

우리의 고전시가 가운데 가사만큼 논란이 분분한 장르는 또 없을 것이다. 우선 장르적 성격의 면에서 보더라도 서정이다, 교술이다, 수필이다, 전술이다 하여 단일성 장르로 파악하는가 하면, 그와는 반대로 서정과 교술의 복합이다, 서정과 서사 및 교술의 복합이다, 혹은 그러한 여러 갈래의 혼합이다 하여 복합이나 혼합성 장르로 파악하기도 하는 등 혼란스러울 정도로 다양한 견해가 제기되어 있음은 익히 알고 있는 바와 같다.

여기에 더하여 가사의 향유방식 혹은 존재양상의 측면에서도 속종조 이전에는 음악의 반주에 의한 가창으로 존재하다가 그 이후로는 음악이 아닌 단지 吟誦으로 변화했다거나, 혹은 가창에서 음영을 거쳐 점차 玩讀의 방식으로

\* 이 논문은 2001년도 두뇌한국 21사업에 의하여 지원되었음.

\*\* 성균관대학교 국어국문학과 교수

변화해 갔다거나, 조선 전기에도 가창은 물론 음영의 방식에 의해서도 향유되어 複數賣演 양상을 보인다거나 하여, 그러한 일반화를 부정하는 견해도 나와 있다.

가사의 형식이나 율격 면에서도 句를 설정하는 단위의 크기(2음보를 구로 보느냐 4음보를 구로 보느냐)에서부터, 韻과 節 혹은 절과 調라는 중간단위의 설정문제, 연속체 아닌 분절체의 용인 여부(<어부사시사>같은 작품을 가사로 볼 수 있느냐) 등에서 일치된 견해를 보이지 않고 있다.

그밖에도 가사의 개념 및 장르적 정체성의 문제를 비롯하여 작자의 신빙성 문제, 이본의 처리 문제, 원본 再構의 문제, 장르 발생론의 문제 등등 산적한 문제가 너무도 많은 것이 가사 영역임을 주지하는 바다.

이러한 많은 문제 가운데서도 가장 시급히 해결해야 할 중요한 핵심 과제는 가사의 개념 혹은 正體性에 관한 문제다. 즉 가사란 도대체 무엇이며, 다른 갈래들과 변별될 수 있는 독자성이 있거나 한 것인지에 대한 근본적인 질문에 관한 것이다. 가사의 정체성 해명을 위해 수많은 노력이 기울여져 왔음에도 불구하고 간헐적으로 여전히 다른 한 편에서는 가사의 존재론적 독자성 혹은 정체성에 대한 회의론이 제기되고 있기 때문이다.

가사의 정체성에 관한 이러한 회의론은 이능우에 의해 먼저 제기되었다. 그에 따르면 가사는 많은 복잡성이 갖둔 문학이라 하고 그 가운데는 漢辭賦를 그대로 수용한 것이 있는가 하면, 소설의 어느 대문을 압축하여 '잡가'로서 부른 것도 있으며, '소릿군들의 민요'라는 것이 가사 비슷이 있었고, 한 隨想이며 기록들을 율문으로 구성하여 역시 歌로 생각하기도 했으며, 남도소리인 단가도 한 가사문학인 바 틀림없으며, 또 만황청(사설시조)과 가사도 섞나들고 있다고 하면서 이러한 가사를 일률적으로 정의하기는 어려울 것이며, 이 歌며 詞는 어찌면 우리말로 구성지게 씌어진 문학적 작품들이면 몰아쳐 붙여졌던 당시의 한 관례일지 모른다<sup>1)</sup>고 했다. 이러한 견해에 뒤를 이어 김병국은 과연 가사라는 것이 도대체 일종의 장르개념이기는 한 것이었던가부터 다시 물어 보아야 할 것이라라고 하면서 이능우의 견해에 동의하고 가사가 우리말의 진술방식의 가능한 모든 유형들을 실험할 수 있었던, 우리 국문학의 가장 전략

1) 이능우, 「가사문학론」, 일지사, 1977, 40면 및 102면 참조.

적인 항목이었을지 모른다<sup>2)</sup>고 했다.

가사의 장르개념이나 정체성에 대한 이러한 회의론적 시각은 근년에까지 지속되어 성호경에 의해 보다 세밀한 논의로 뒷받침되기에 이른다. 그에 따르면 가사의 형태적 규정으로 통념화되어 온 '4보격(혹은 4·4조) 연속체'라는 것이 15세기 말엽 이래 조선조 말엽에 이르기까지 대다수의 율문들에서 거의 예외 없이 나타난 시대적·집단적 문체(양식)이었기 때문에 가사만의 변별적 특징이라 하기 어렵다 하고, 게다가 모든 역사적 장르들은 반드시 일정한 크기를 가지는데 가사의 경우 적게는 19행의 단편(<매창월가>)에서 많게는 4천행이 넘는 초장편(<일동장유가>)까지 있어 그것으로 변별적 공통성을 말할 수 없으므로 가사의 개념에 여러 이질적인 부류들이 있음을 인정하여 그 속에 몇 종의 장르들을 포용하는 장르복합체로 이해되어야 마땅하다<sup>3)</sup>는 것이다.

그렇다면 과연 이러한 회의론자들의 판단대로 역사적 장르로서의 가사만이 갖는 자기동일성 곧 정체성은 찾아볼 수 없는 것인가? 이 지점에서 함의하고 있는 층위는 다르지만 초창기에 조운제가 가사는 시기도 문필도 아니면서 동시에 시가와 문필 어느 것과는 관계가 있는 국문학의 하나의 독특한 유형의 문학<sup>4)</sup>이라 감지할 수 있었던 그 독특성은 과연 없는 것일까? 이러한 물음에 답하는 것이야말로 가사의 정체성을 밝혀내는 작업이며, 그것은 가사의 본질이 무엇인가를 규명하는 작업이기도 하다. 본고에서는 기존의 논의가 회의론에 빠지거나 혼란에 빠질 정도로 다양한 견해가 제출되었던 원인이 가사 자체의 혼란상이 아니라 그것을 바라보는 시각에 근본적으로 문제가 있는 것으로 본다. 따라서 여기서는 기존에 알려진 가사에 관련한 정보와 자료들을 새로운 시각에 의해 근본적으로 재검토하고자 한다. 이러한 방법적 시각의 전환

2) 김병국, 「장르론적 관심과 가사의 문학성」, 『현상과 인식』 1-4호, 한국인문사회과학원, 1977, 18면 및 34면 참조.

3) 성호경, 『한국시가의 유형과 양식 연구』, 영남대 출판부, 1995, 410~17면 참조. 여기서 논자는 9행 길이의 <안인수가>마저 단편의 가사로 보고 있으나(이상보 등이 펴낸 대부분의 가사선집에도 가사 자료로 수록해 놓고 있음), 초·중·종장의 3장으로 뚜렷이 분장되고 종장이 시조 형식을 전형적으로 갖추면서 종장이 서술의 역체에 의해 제한적으로 늘어난 형식을 보여 전형적인 사설시조 형태를 갖추고 있으므로 사설시조로 보아야 옳을 것이다.

4) 조운제, 『국문학개설』, 동국문화사, 1955, 41~44면 참조.

없이 가사의 장르적 정체성과 운동성을 정확하게 파악해낼 수 없는 것으로 생각되기 때문이다.

## 2. 제시형식으로 본 가사의 본질

예술이나 문학 양식에 있어서 그것이 어떤 방식으로 연행되고 향유되는가 즉 텍스트가 어떤 방식에 의해 심미적 대상으로 구체화되는가 라는 문제를 ‘제시형식’이라는 이름으로 개념화 할 때 제시형식은 해당 양식의 정체성 곧 본질을 파악하는데 상당한 근거로 작용할 수 있다. 이런 연유로 선행연구에서도 가사의 연행이나 향유방식이 어떠한가에 대해서는 일찍부터 주목의 대상이 되어 왔다. 그러나 그 결과는 합일된 결론에 이르지 못하고 각양각색의 혼란된 양상을 보여왔음은 서두에서 이미 언급한 바와 같다.

이러한 혼란상 가운데서도 가사의 제시 형식은 가창과 음영 그리고 완독(완독이란 용어를 쓰기도 함)의 세 가지로 실현된다는 점에 대해서는 이의가 있을 수 없지만 그러한 제시형식이 구체적으로 어떠한 실현양상을 보여왔느냐에 대하여는 상당한 견해의 차이를 보인다. 다만 조선 전기 가사의 경우는 가창에 의해 실현되어 왔을 것이라는 기존의 연구 결과가 일부 반대의견<sup>5)</sup>이 없는 바는 아니나 이제 의심할 여지가 없는 사실로 받아들여진다<sup>6)</sup>는 지점까지와 있는 형편이다. 이처럼 전기가사의 가창성이 확보부동한 사실로 자리 잡는 데는 현존 전기 가사의 작품들 가운데 상당수가 가창에 의해 향유되었음을 알려주는 자료들에 힘입은 바 크지만 그러한 입론에 보다 결정적인 기여를 한 논의로 조규익과 임제옥의 견해가 특히 주목된다. 따라서 조선 전기 가사

5) 성호경은 우리말 시가가 가창의 형태로만 존재하였단다가, 속종대 이전까지는 시조와 가사가 모두 가창되었을 것이라고 하는 견해들은 당대의 향수양상의 일면을 나타낸 것에 지나지 않아서, 이를 그대로 일반화시켜서 전면적인 진실로 받아들이기는 어려울 것이라 하면서 복수 실현의 양상을 보였음을 주장한다. 이에 대하여는 성호경, 『16세기 국어시가의 연구』, 서울대 박사논문, 1986, 55면 참조.

6) 고순희, 「가사문학의 구비적 성격」, 『국문학의 구비성과 기록성』, 태학사, 1999, 345면 참조.

의 가창성이 과연 의심의 여지없는 사실인가를 확인하려면 이들 두 견해의 타당성부터 검토해 보는 것이 효율적일 수 있다.

먼저 조규익은 우리의 고전 시문학을 ‘부르고 듣는 문학’과 ‘기록하고 보는 문학’의 양분체계로 나누고 전자로는 향가나 가사 같은 우리의 고유한 노래들을, 후자로는 한시를 대표적인 양식으로 들었다. 그리고 ‘부르는(歌)’ 방법 외에도 ‘ 읊어서(吟)’ 향수하는 방법도 있을 수 있으나 吟이 詠·勳聲·歌誦·歌吟 등을 의미한다면 읊는 행위도 넓은 의미의 부르는 행위의 범주에 속한다고 하면서, 음영가사도 본질적으로 부르는 가사로부터 파생된 것으로 보아 넓은 의미의 부르는 문학<sup>7)</sup>이라는 논리를 폈다. 그리고 나아가 가사는 노래 즉 가장문학이었다는 사실을 대전제로 <상춘곡>·<서호별곡>·<관동별곡>을 통하여 조선조 長歌 歌脈의 하나를 이루는 것으로 파악하고, 가사는 단가인 大葉 혹은 歌曲과 함께 초창기부터 가창되던 장가의 대표적 장르이며 장가나 단가 모두 조선조까지 많이 불리던 眞勻으로부터 파생된 곡조들이라<sup>8)</sup> 보았다.

조규익이 조선 전기 가창가사의 곡조를 가곡창(진작)의 변조였을 것이라고 구체적으로 확신을 가지고 주장할 수 있었던 근거는 곡조표시가 되어 현전하는 <서호별곡>에 근거를 둔 것이고, 여기서 나아가 정철의 <사미인곡>도 5장의 가곡창으로 배열이 가능하다고 하면서 노랫말을 다음과 같이 배분해 보임으로써 논거를 강화한 바 있다.

- 초장: 이몸이 삼기실제 님을 조차 삼기시니  
2 장: 한생 연분이며 하날 모랄 일이런가  
3 장: 나하나 꺾어 잇고 님하나 날 피시니

#### 【 중 략 】

- 4 장: 님이야  
5 장: 날인줄 모라셔도 내 님 조차려 하노라

이렇게 볼 경우 중략 부분의 엄청난 노랫말 분량이 문제인데 이는 가곡 5

7) 조규익, 『가곡창사의 국문학적 본질』, 집문당, 1994, 21면 참조.

8) 조규익, 「조선조 장가 가락의 일단」, 『한국가사문학연구』, 태학사, 1995, 213~24면 참조.

장에서 넘치는 사설을 刻으로 처리할 수 있다는 이해구의 설명에 기대어 같은 원리로 이 長歌唱에서 넘치는 부분(즉 중략된 부분)을 얼마든지 각으로 소화시킬 수 있다<sup>9)</sup>고 주장한다. 그러나 이 각이라는 것이 가곡창의 言編 같은 장시조의 노랫말을 담을 때 쓰이는 기법이긴 하나 그것이 무한정 허용되는 것이 아니고 보통 한 곡에서 가곡창의 5장 가운데 제 3장(드물게는 제 5장도)에서 2번 전후해서 사용되는데 그친다고 한다<sup>10)</sup>. 이는 아무리 장가를 각의 기법으로 많은 노랫말을 담아 노래할 수 있다 하더라도 상당한 한계가 있음을 의미하며 원전하는 장시조(사설시조)에서 아무리 노랫말이 길어도 <사미인곡>에 해당하는 노랫말의 길이를 가진 작품을 찾을 수 없을 뿐 아니라 가사 가운데 가장 단형의 하나인 <매창월가>만한 길이를 가진 사설시조 작품도 찾기 어렵다는 점에서 확인된다. 따라서 각의 기법에 의한 가곡창(진작)의 변조로서 가사의 가창이 가능할지는 의문이 들지 않을 수 없다. 『역대시조전서』(심재완 편)에 <매창월가>에 버금가는 상당히 긴 몇 편의 사설시조가 수록되어 있으나 그것은 사설시조로 오인된 <엮음 수심가>나 휘모리 잡가였음이 밝혀진<sup>11)</sup> 이상 이러한 잡가 자료를 근거로 가곡창의 변조로서의 장편의 가사창을 상정하는 것도 부정적이 될 수밖에 없다.

다만 가곡창과 관련을 가진 악조 표시가 되어 있는 <서호별곡>이 있는 한, ‘각’의 기법으로서가 아니라 현재로서는 ‘불가해한 악조’의 조합(이해구의 견해)이라는 기법을 보다 적극적으로 활용하여 가사의 가창 향유가 가능했을 것이라는 견해는 수긍이 간다. 洪萬宗(1643~1725)이 『旬五志』에서 사설시조인 <장진주>와 <맹상군가>를 <면앙정가> 등의 가사 작품과 한데 묶어 14편의 작

9) 조규익, 『가곡창사의 국문학적 본질』, 210~12면 참조.

10) ‘각’이란 가곡의 한 장단이 16박 혹은 10박으로 되어있는데 編같은 노랫말이 긴 장형의 경우 노랫말의 글자수가 남을 때 그것을 배분하기 위해 반 장단(8박 혹은 5박)을 생략하고 반 장단으로 연주하고 다음으로 넘어갈 때 생기는 장고장단의 불완전한 반 장단을 가리키는 것으로, <장진주사> 같은 장형도 『삼죽금보』의 악보나 현행악보를 참조해보면 각이 한두 번 쓰이는 것으로 그친다고 한다(이에 대하여는 한국정신문화연구원의 국악학자인 김영운교수의 교시를 따름).

11) 성무경, 『역대시조전서 수록 45수에 대한 산결과 잡가』, 반교어문학회 하계학술대회, 2000. 8. 발표문 참조.

품을 가곡이라 지칭하고 있는 것으로 보아 가곡창의 불가해한 악조의 조합에 의한 가사창의 가능성을 전혀 배제할 수 없기 때문이다.

그렇다면 가사는, 적어도 조선 전기의 가사는 모두 가창된 것일까? 이 문제를 해결하기 위해서는 가사의 가창성의 근거가 되었던 西湖詞跋을 통해 <서호별곡>과 <서호사>의 관계를 근본적으로 재검토해 볼 필요가 있다고 생각한다.

또한 <서호사> 6결이 있는데 봉래 양사언이 이것을 악부에 실어 3강 8엽 총 33절로 만들고 <서호별곡>이라 하였다. 뒤에 공이 많이 잘라내고 고치고 더하였으므로 악부에 실린 것과는 같지 않다.<sup>12)</sup>

이 자료에 따르면 許樞가 지은 <서호별곡>은 ① 애초에 작품의 원작에 해당하는 <서호사> 6결이 있고, ② 이것을 양사언이 악부에 실기 위해 3강8엽 총 33절로 개작한 <서호별곡>이 있고, ③ 뒤에 작자 허강이 다시 개작한 <서호사>의 3 가지가 있음을 알 수 있는데, 蓬萊所傳本인 ②와 家傳舊本인 ③의 두 작품은 전하고 있어<sup>13)</sup> 어떤 차이가 나는지 비교가 가능하지만 ①의 원작본이 전하지 않아 ①과 ③이 어느 정도 다른지를 알 수가 없어 궁금하다. 추정컨대 ①의 원작을 악부에 올리느라 3강8엽의 악조에 맞게 상당한 손질을 가한 것이 ②이므로, 그래서 악부로 향유하는 것이 원작과는 상당히 달라졌으므로 작자가 악부의 것을 다시 ①의 원작과 동일하거나 그에 가깝게 다시 손질한 것이 ③일 터이다. 악부에 실림으로 해서 이미 널리 알려지고 향유하게 된 ②의 존재가 있음에도 불구하고 굳이 작자가 다시 손을 보아 ③이 필요했던 것은 ②가 원작의 모습을 상당부분 상실했기 때문에<sup>14)</sup> 家傳本으로 소장하

12) 右有西湖詞六闋 蓬萊楊使君載之樂府 爲三腔八葉總三十三節 謂之西湖別曲 後公多刪改增益 與樂府所載不同(『東崖遺稿·附錄 歌詞』)

13) 김동욱, 「허강의 서호별곡과 양사언의 미인별곡」, 『한국가요의 연구(속)』, 선명문화사, 1975에 소개되어 있음. 단 이들 자료는 字句의 오탈이 많다고 하니 원본 확인을 요한다. <양봉래소전본>은 조규익, 「조선조 장가 가객의 일단」, 『한국가사문학연구』에 교정을 보아 수록했으므로 참고할 수 있다.

14) 실제로 ②와 ③의 텍스트를 비교해 보면 상당수 행의 생략과 이동, 첨가 현상과 울격상의 변화를 보이고 있다. 윤덕진, 「향유방식을 중심으로 본 16~17세기 가사의 양상」, 『한국시가연구』, 제 9집, 한국시가학회, 2001에서 두 텍스트의 도입

고 또 악부방식의 향유가 아닌 개인이 가정에서 자연스럽게 일반적인 방식으로 향유하기 위해서라 볼 수 있다.

이 대목에서 주목되는 것은 ①은 가사의 자연스럽게 일반적인 제시형식에 따라 지어진 원작이라는 것이고, 이러한 원작이 악부에 올려져 고급화된 방식으로 널리 향유되기 위하여는 악곡의 짜임에 맞추어 ②처럼 개작되어야 한다는 점이다. 이는 ①과 ②가 제시형식에서 상당한 차이가 있음을 시사해 준다. 이런 사정을 반영하듯 제목도 전자는 <서호사>로, 후자는 <서호별곡>으로 다소 차이가 나게 별도로 붙어 있고, 작품의 구조단위도 전자는 악조에 관련한 말이나 표시 없이 그저 6결이라 하고, 후자는 악조 표시가 구체적으로 지정되어 있는 33절 형식의 복잡한 구조로 되어 있는 것이다.

그러면 ①과 ②는 제시형식에서 어느 정도 차이가 나는 것일까? 선학의 연구에서는 한결같이 ①이 6결로 되어 있음에 주목하고, ‘결’을 음악 용어로 보아 ‘음악에서 한 곡이 종료되는 것을 일컫는 것으로 1결이란 1곡과 같은 개념<sup>15)</sup>으로, 혹은 ‘일정하게 되풀이되는 曲段’<sup>16)</sup>으로 개념화함으로써 가사의 가창성과 연결하여 이해하는 근거로 삼아왔다. 그러나 ‘결’이라는 용어가 음악적 단위로 쓰여지기보다 노랫말의 문학적 완결단위와 연관되어 쓰이는 경우가 일반적이라는 점을 유의할 때<sup>17)</sup> ①의 제시형식이 반드시 가창성과 연관될 것

부를 비교한 바가 있다.

- 15) 조규익, 「조선조 장가 가맥의 일단」, 220면 참조.  
 16) 윤덕진, 앞의 논문, 41면 참조. 여기서 그는 <서호사>가 육결로 되어 있고, ‘결’이 일정하게 되풀이되는 곡단으로 이해하여 여섯 개의 같은 단위의 곡단으로 구성되었다고 보고, 이를 조선 전기 가창 형태의 한 유형으로까지 확대 해석하여 ‘당대의 연서조와 유사한 방식의, 반복되는 동일한 곡단의 나열에 의한 가창’이란 항목을 설정해 놓고 있다.  
 17) 김영운 교수에 의하면 국악에서 ‘결’이란 음악용어는 쓰지 않는다고 한다. 또한 전통적 용례에서도 「鰲岩漁父歌歲」을 보면 “일편 십이장은 셋을 줄여 9장으로 하여 장가로 만들어 읊고, 일편 10장은 줄여 단가 5결로 만들어 엮을 붙여 노래 부르게 했다(一篇十二章 去三爲九 作長歌而詠焉 一篇十章 約作短歌五闕 爲樂而唱之).”라 하여 단가 작품이 완결되는 단위로 쓰였고, 1821(순조 21)년에 필사된 것으로 추정되는 「잡가」라는 가집에는 <은사가>와 <처사가>를 연이어 수록하고 “이것은 누가 지었는지 알 수 없다. 그러나 두 노래의 말뜻이 흡사한 것으로 보아 한 사람의 솜씨가 아닌가 싶다.(此不知何人之所製 而二闕詞意雷同 疑是一人之手段)”라 하여 여기서도 노랫말의 문학적 완결단위인 작품 편수를 지칭하

이라는 추정은 문제가 있다. 즉, ①의 원작은 노랫말의 내용적 완결단위가 여섯 개로 분단되는 작품이라는 뜻으로 이해될 수 있다는 것이다. 만약 이 6절을 음악적 단위와 연결시킨다면, 필연적으로 윤덕진이 추정한 것처럼 연시조와 유사한 악곡 형태로 가창되어야 할 것인데 이는 가사의 장르 정체성이 분절체가 아닌 非聯體 즉 연속체라는 점에서 연시조의 악조 짜임이나 가창방식과 연결시키는 것은 문제가 되지 않을 수 없다<sup>18)</sup>. 이처럼 ①이 쉽게 가창성과 연결될 수 없는 데다가 그것이 가사의 일반적이고 자연스런 제시형식에 의해 지어진 원작이라는 점을 감안한다면 조선 전기라 할지라도 가사는 일단 ①의 원작의 경우처럼 가창성과 필연적 관련을 갖는 것이 아니며, 애초에 불거리로 지어지는 것이지 들을 거리로 지어지는 것은 아니라 하겠다.

여기서 우리는 가사의 제시형식에 있어서 ①과 ③처럼 개인 혹은 그 주변의 차원에서 일반적이고 자연스런 방식으로 향유하면서 家傳本으로 소장하는 방식(이 경우는 노래의 악곡보다는 노랫말이 중요성 가짐)과, ②처럼 악부에 실리어 보다 고급화된 음악으로 향유하는 또 다른 방식(이 경우는 노랫말보다 악곡이 더 중요성 가짐)의 두 가지가 가능함을 <서호사>와 <서호별곡>의 관

는 예로 쓰였다.

- 18) 윤덕진은 이러한 발상의 중요한 근거로 <어부사시사>의 존재를 상당히 의식하는 것 같다. <어부사시사>는 그 시기의 단·장가들 포괄한 연행방식에 중요한 시사를 던진다고 하면서 그 형태가 단·장가의 요소를 구비하고 있다는 점에 주목하여 단가의 악조가 장가 연행의 기반이 되는 관계가 가사의 연행을 결정 짓는 주요한 방식이라 보았다. 또 가사의 종결부에 종종 나타나는 삼행시조 시형은 단가의 반복확장이 장가로 진행한다는 가설을 확인케 한다고 했다. 이 과정에서 그는 <어부사시사> 全篇을 가사로 보아야 한다는 김대행의 견해를 타견이라 했다(앞의 논문, 45면 주 17참조). 그러나 <어부사시사>는 작자 자신이 漁父詞跋에서 직접 언급한 바(用俚語作漁父詞 四時 各一篇 篇各十章……, 『고산유고』 권 6)와 같이 사계절을 각 일편으로 하고 각 편이 십장으로 구성되어 있는 총 40개 장으로 분절되어 있는 연시조와 친연성을 갖는 장가로서 그러한 분절이 전혀 없는 연속체로 된 장가인 가사로 보는 것은 무리이며 따라서 연행방식도 여기서 유추하여 가사의 연행을 상정하는 것은 무리라고 본다. 또 가사의 종결부가 시조의 종장형식과 같은 형태를 보인다 하여 곧바로 두 장르 사이의 연행방식의 연관성을 말하는 단서로 삼는 것도 성급한 판단이라 할 것이다. 연행관습으로서의 종결형식이라고 보다 문학 관습으로서의 종결형식일(특히 사대부 가사의 경우에 나타나므로) 가능성이 크기 때문이다. 가사의 장르 정체성이 분절체가 아닌 연속체라는 점은 다음 장에서 상론한다.

계를 통해 알 수 있다. 즉, <서호사>의 경우는 노랫말의 내용을 음미하면서 향유하는 ‘볼거리(可觀)’로서의 존재의미를 가지며, <서호별곡>의 경우는 고급 음악에 실려 향유하는 ‘들을 거리(可聽)’로서의 존재의미를 갖는다는 것이다. 하나의 작품이 이처럼 볼거리로서의와 들을 거리로서의 兩價性을 동시에 갖는 양상은 이 작품만의 특수한 사례가 아니라 조선 전기 가사에 상당히 보인 다.

우선 沈守慶(1516~1599)의 『遺閑雜錄』을 보면 “근세에 俚語로 장가를 짓는 자가 많으나……<면양정가>는 ……문자를 섞어 썼는데 형상의 婉轉함이 극에 달했다. 진실로 가히 볼만하고(可觀) 가히 들을 만하다(可聽)”라고 하여 <면양정가>의 경우도 허가의 작품처럼 볼거리와 들을 거리로서의 양가성을 가진 작품으로 평을 해 놓은 데서 그런 사정을 엿볼 수 있다. 뿐만 아니라 홍만종의 『순오지』에서도 <역대가> 등 가사 십여 편을 다루는 자리에서 “우리나라 사람이 지은 가곡은 오로지 방언만 사용하고 문자를 섞었으나……그러니 그 가곡이 중국의 것과 비등하지는 못할지라도 또한 볼만하고(可觀) 들을 만한(可聽) 것이 없지도 않다.”라고 하여 가사 작품이 볼만하고 들을 만하다(可觀而可聽)라고 똑같은 평을 해놓고 있다.

그러나 가사가 이처럼 양가성을 갖는 경우는 사대부의 풍류방에 널리 향유되어 인구에 회자되는 일부 작품(『순오지』 등의 리스트에 오른)에 국한되는 것이지 전체 현상은 아닌 것이다. 그럼에도 불구하고 대부분의 선학들은 조선 전기 가사에서 볼거리로서의 가치는 무시하고 들을 거리로서의 가치만 인정하여 그 가창성에만 초점을 맞춘 관계로 논리적 편향성을 보였던 것이다. 거기다가 이런 논리적 문제점을 극복하기 위하여 임재옥은 가능태와 실현태라는 개념을 설정하여 전기 가사의 가창성에 대한 논리를 한층 탄탄하게 강화한 바 있어 주목된다. 즉 그는 가창과 음영과 울독은 어느 시대 어떤 장르에도 있을 수 있는 세 가지 기본적 향유방식이라고 전제하고 그래서 그 세 가지 방식(가능태임)은 언제 어떤 장르에도 가능하지만, 특정시기의 특정장르가 실제로 보편적으로 향유되는 방식(실현태임)은 한 가지 밖에 없다고 하면서 가능태와 실현태를 이처럼 구분하고 그 중 실현태를 파악함으로써만이 향유방식의 역사적 변천을 살필 수 있다고 했다. 그 결과 그는 전기 가사의 가창

성에서 후기 가사의 음영성으로 그리고 개화가사의 율독성으로 가사는 점차 음악과 멀어지는 방향으로 변천해 갔다고 보았다.<sup>19)</sup>

이렇게 강화된 논리로 전기 가사의 가창성을 말하지만 실상은 그렇지 못한 데에 문제가 있다. 16세기 이전의 가사로 보고된 작품이 모두 31편이라 하는데 그 가운데 확인된 가창가사가 11편에 불과하여 그 비율이 1/3선(35.5%)에 그치고 있어<sup>20)</sup> 나머지 2/3에 해당하는 작품이 모두 가창으로 실현되었는지의 문제로 남아 있다. 물론 현존 관련 자료들이 가창에 관련한 사실을 빠짐없이 보여준다는 증거가 없으므로 기록상의 한계로 돌릴 수도 있을지 모르지만 이미 앞에서 <서호사>의 경우를 살핀 바와 같이 가창으로 실현되는 경우가 가사의 자연스런 일반적 향유방식이라기 보다 오히려 악부에 올리기 위해 텍스트를 변경해야 하는 특별한 과정을 거쳐야한다는 면에서 가창이 가사의 자연스런 일반적 제시형식이라 할 수 없으므로 전기 가사의 나머지 2/3도 <서호별곡>처럼 가장되기 보다 <서호사>처럼 일반적 제시형식으로 향유되다가 기록에 남은 것이 대부분일 것이라 판단하는 것이 보다 합리적일 것이다. 만약 가창가사로 음악양식화 하여 향유되었다면 향유의 범위가 훨씬 넓어지므로 어떤 식으로든 기록에 남을 가능성이 그렇지 않을 가능성보다 더 크기 때문이다. 더욱이 <사미인곡>의 어느 특정대목을 즐겨 들었다는 자료<sup>21)</sup>와 육당본 『청구영언』에 <관동별곡>의 뒷부분이 상당량 잘려서 수록되어 있음은 가사가 가창될 때 온전히 전편으로 연행되기는 사실상 어렵다는 점을 증언하는 것이고, 이는 가사의 가창성이 온전한 텍스트로 실현되기 어려움을 말해줌과 아울러 온전한 텍스트로 향유하려면 들을 거리로서 보다 볼거리로서 향유해야 자연스러움을 의미하는 것이기도 하다. 이 점은 曺友仁(1561~1625)이 <관동속별곡>을 지을 때 가창가사로 널리 알려져 있는 정철의 <관동별곡>을 들을 거리로서가 아니라 볼거리로서 일단 받아들이 거기서 감발하여 그 속편을

19) 임재욱, 「가사의 형태와 향유방식 변화의 관련양상 연구」, 서울대 석사논문, 1998, 14~37면 참조.

20) 임재욱, 앞의 논문, 25면 참조.

21) 김상헌(1570~1672)의 경우 “매일 심부름하는 아이로 하여금 송강의 <사미인곡>을 아침 저녁으로 노래부르게 했는데 특히 ‘羅幃寂寞 繡幕空虛’대목을 즐겨 들었다고 한다. 정철, 『송강전집』(성대 대동문화연구원, 1964), 408면 참조.

것게 되었다고 말한<sup>22)</sup> 것에서 뒷받침된다.

이처럼 <관동속별곡>이란 텍스트가 산생된 이유는 들을 거리로서가 아니라 <관동별곡>에서 정철이 미처 보여주지 않은 금강산의 백전동, 비로봉, 구룡폭포 등을 자상하게 보여주기 위함이라는 점과, 이 <관동속별곡>이 가창되었다는 기록을 아직 발견하지 못한 데서 유추한다면, 가사는 일단 볼거리로서 지어지고 향유되며 그 볼거리로서의 가치가 높이 인정받아 널리 인구에 회자되거나 될만한 가치가 있다고 판단될 때 악조에 실려 가창 향유되는 것으로 판단된다. 李暉光의 『芝峯類說』에서 언급된 가사 작품이나 홍만종의 『순오지』에 언급된 가사 작품들은 모두 이러한 경로로 가창가사화 된 것이지 처음부터 가창가사로 지어진 것은 아니라고 본다.

결국 가사는 원래 볼거리로서 지어지고 이렇게 지어진 가사 중에 걸작으로 평가된 상당수의 작품들이 가창으로 향유되면서 볼거리와 들을 거리로서의 양가성을 갖게 된 것이라 정리된다. 그런데 여기서 볼만하고 들을 만하다(可觀而可聽)는 말은 좀더 면밀한 천착이 필요하다. 상당수의 가사 텍스트가 볼거리와 들을 거리로서의 양가성을 동시에 가질 수 있다는 것은 그 이면에 가사는 '가관'의 제시형식이 자연스런 것임과 함께 언제나 그것이 인구에 회자되기만 하면 '가청'의 텍스트로 전환될 수 있는 잠재력을 자체에 갖고 있다는 사실을 말해주는 것이기 때문이다. 다시 말하면 가사는 가관의 제시형식으로만 고정되어 있는 것이 아니고 가청의 제시형식으로만 고정되어 있는 것도 아니어서, 상황에 따라 가관의 텍스트로, 혹은 가청의 텍스트로, 혹은 가관 겸 가청의 텍스트로 실현될 수 있다는 것이다.

가사가 이처럼 가청과 가관의 어느 쪽으로도 실현이 가능하고 양가성을 동시에 가질 수 있음은 그 제시형식의 본질이 가창과 완독(율독)의 중간단계라 할 수 있는 '음영'에 놓여 있음을 의미한다. 이 음영의 특징은 볼거리로서만 고정되어 있는 '기록하고 보는 문학'과도 변별되고, 들을 거리로만 고정되어 있는 '부르고 듣는 문학'과도 변별되는 제 3의 시가문학 형태로 그 위상이 가

22) 조우인, 『願齋談言』 續關東別曲序에서 “偶得鄭松江關東別曲者而觀之 非但詞致俊逸……”라고 한데서 가사가 중요한 볼거리로서 수용됨을 명백히 보여주고 있다.

창과 완독의 중간에 위치하고 있어 상황에 따라 양쪽 방향으로 전환이 가능한 제시형식임을 의미한다. 따라서 입채옥처럼 전기가사는 가창성으로, 후기 가사는 음영성으로, 개화가사는 율독성으로 어느 하나에 묶어놓는다면 가사의 실제 실현 양상에 맞지도 않을 뿐더러 가사의 '본질태'를 놓치는 결과를 가져온다. 우선 당장 후기 가사를 음영성으로 고정시키는 문제도 <춘면곡>·<환산별곡> 등 후기 가사의 엄연한 하나의 맥을 형성하는 가창가사의 존재를 무시하고서야 가능한 것이다. 그러므로 가사의 제시형식의 실상을 이해하려면 가능태와 실현태라는 개념으로 접근할 것이 아니라 본질태와 실현태로 이해해야 할 것이다. 즉 가사의 제시형식의 본질태는 가창과 완독의 어느 쪽으로도 전환이 가능한 '음영'이고, 그것이 텍스트마다의 상황에 따라 가창이나 음영, 완독 중 어느 하나 혹은 복수의 제시형식으로 실현된 것이 구체적 실현태이자 가사 장르의 운동양상이라는 것이다.

그런 점에서 조규익이 우리의 시가문학을 부르고 듣는 문학과 기록하고 보는 문학의 양분체제로 파악하고자 한 것은 가사와 같은 음영을 본질로 하는 다른 하나의 중요한 범주를 놓치는 결과를 가져오게 된다. 우리의 시가문학은 이러한 양분체계에 추가하여 그 어느 쪽과도 변별되면서 양쪽으로 전환이 가능한 음영문학이라는 또 하나의 영역을 인정해서 3분체제로 이해해야 그 전체상을 제대로 이해할 수 있는 것이다. 예를 들면 조선 시대의 시가문학을 제시형식의 3분체계에 따라 나눈다면 시조는 들을 거리로서의 가창성이 본질이고, 한시는 볼거리로서의 완독성이 본질이고, 가사는 볼거리와 들을 거리의 양가성을 가지면서 양쪽으로서의 전환이 가능한 음영성이 본질인 것이다.<sup>23)</sup>

여기서 생각해야 할 문제는 가창과 음영의 변별성 정도와 음영과 완독의 변별성 정도가 음악적인 측면에서는 어느 정도일까라는 문제이다. 우리는 흔히 가창에서 음영으로, 음영에서 완독으로 갈수록 음악성과 멀어지는 것으로 이해하지만 실제에 있어서는 셋 사이의 연행에 있어서 음폭의 차이가 크게 벌어지는 것은 아니라고 한다. 즉 한시를 완독할 경우나(서당에서 한문책을

23) 시조는 악곡이 우선하고 그 악곡에 맞추어 노랫말을 짓는 경우에 해당하고, 한시는 악곡을 의식하지 않고 볼거리로서 이어지는데 반해, 가사는 노랫말로서의 辭가 먼저 이어지고 악곡화가 나중에 이루어진다(그래서 가사는 일반적으로 隨聲가락으로 노래한다)는 차이를 생각하면 이해가 쉽다.

소리내어 읽는 경우와 제문(祭文)이나 고전소설조차도 선율을 넣어 읽는 문화 관습도 이에 해당함), 가사를 읊조릴 경우나 시조를 창할 경우 모두 5음 음계의 영역을 넘어서는 음폭의 변화를 보이고 있어 그 실제의 음악성을 측정해서는 구분점을 찾기가 어렵다는 것이다. 다만 이 셋 사이의 변별은 향유자가 해당 텍스트의 정체성을 선율 쪽에 두는 것으로 인식하느냐 사실 쪽에 두는 것으로 인식하느냐, 그 중간에 위치해 있어 사실과 선율의 양가성을 가진 것으로 인식하느냐(이는 실제로는 음영하면서 가창한다고 인식하거나, 음영하면서 완독한다고 인식하는 양쪽의 성향을 함께 가지는 것으로 나타남)의 차이에 두어져 있다고 한다.<sup>24)</sup>

이에 따르면 시조는 그것이 어느 정도의 음악성을 가지고 실현되든 그 정체성을 가창으로 인식하므로 그 제시형식의 본질을 가창성으로, 한시는 그것이 얼마나 선율적 다양성을 가지고 읽히지든 그 정체성을 불거리로 인식하므로 제시형식의 본질을 완독으로, 가사는 양쪽의 성향을 절반쯤씩 가지고 있어서 양가성을 가지며 동시에 어느 쪽으로도 나아갈 수 있는 음영으로서의 정체성을 가진 것으로 인식되기에 그 제시형식의 본질을 음영성으로 규정할 수 있게 된다. 이렇게 가사는 가창과 완독으로 필요에 따라 전환이 가능한 중간 지점에 위치하는 까닭에, 가창물로 이에 전환해버린 12가사 계열의 가창가사는 그 제시형식의 본질을 가창성에 두게 되어 19세기 후반 이래의 잡가 전성 시대에 다른 가창물과 조합하여 향유하는 데까지 나아가게 되며(가곡, 가사, 시조, 잡가가 하나의 셋트를 이룸), 이와 반대로 불거리로 경사해버린 기행가사 등 상당수의 후기 가사는 개화가사 같은 완독물로 이어짐으로써 가창물에서 완독물까지의 폭넓은 장르 운동양상을 보였던 것이다.

24) 이러한 사실은 김영운 교수가 연행 현장에서의 조사 결과를 토대로 하여 필자에게 알려준 것임.

### 3. 가사의 담론 특성

가사의 제시형식의 본질태가 '음영'으로 규정된다하더라도 그것이 심미대상으로 구체화 될 때는 그때 그때의 상황에 따라 볼거리로서의 완독물로, 혹은 들을 거리로서의 가창물로, 혹은 볼거리와 들을 거리로서의 양가성을 동시에 갖는 음영물로 다양한 실현태를 보인다고 할 때, 가사의 관습적인 명칭으로 통용되어 왔던 歌辭·歌詞·가스(カス)는 그 구체적인 실현태로서의 3 가지 층위와 연관되는 것으로 보인다. 이 가운데 歌詞는 들을 거리로서의 가창(혹은 가창한다는 인식으로서의 음영을 포함)에 비중을 둘 때 연관되고, 歌辭는 볼거리로서의 완독물로 일단 지어지고 그것이 인구에 회자되기만 하면 언제든 가창으로 전환될 수 있어 가창과 완독의 양가성을 가진 '음영'에 비중을 둘 때 연관되고, 가스는 가사가 다른 문화권(특히 한글을 언어표현의 중심 소통 수단으로 삼는 문화권으로 예를 들면 규방문화권이 대표적이네 이들은 가사를 '두루말이' 또는 '가스'라 지칭함)에 전이되어 텍스트화될 때 연관되는 것으로 파악된다. 따라서 가사의 본질적 제시형식은 음영이므로 가사의 본질태 그대로 실현되는 경우 歌辭라는 명칭이 가장 적절하고 대표성을 띠며, 그것이 가장문화권(원래 동일문화권의 사대부 풍류방이 중심이나 19세기 후반이래 삼가문화권으로 확대됨)으로 이끌릴 때는 '歌辭의 歌詞化'가 일어나고<sup>25)</sup>, 가사의 본래문화권을 이탈하여 타문화권(규방 또는 서민)으로 전이될 때는 '歌辭의 가스화' 현상이 일어난다고 이해할 수 있다.

가사의 이러한 텍스트 실현양상을 보다 구체적으로 체계화하여 이해하기 위해서는 가사라는 텍스트가 어떤 문화권에서 어떻게 담론화 되는가를 살피는 것이 중요하다. 가사의 담론 특성과 양상에 대하여는 선학의 연구가 있었지만 작품 내에서 화자와 청자간의 발화관계 속에 이루어지는 작품 내적 담

25) 이를테면 송강가사의 경우 관련 자료의 기록에서 歌詞와 歌辭라는 두 가지 표기형태를 함께 보여 주는데 이는 들을 거리로서의 가창성에 비중을 두느냐 아니냐, 양식적 본질태로서의 음영성 곧 노랫말에 비중을 두느냐의 차이에 따라 다른 표기로 나타난 것으로 이해할 수 있다. '歌辭의 歌詞化'란 용어는 성부경, 「가사의 가창전승과 錯簡현상」, 『한국시가연구』 8집, 한국시가학회, 2000, 262면에서 사용한 바 있다.

론을 문제삼는 ‘담화분석’에 집중되어 있어서<sup>26)</sup>, 가사의 구체적 장르 운동 양상을 파악하기에는 한계가 있었다. 가사의 담론 특성을 이해함에 있어 이처럼 담화방식 같은 작품 내적 담론분석에 머문다면 그것은 진정한 의미에서의 담론분석이 이루어졌다 하기 어렵다. 왜냐하면 같은 담화방식으로 이루어져 있는 텍스트라 하더라도 그것의 사회 문화적 조건이나 화자 청자의 입장 혹은 태도의 차이를 고려하지 않을 경우 순수 담화의 분석에 그치게 되기 때문이다. 작품의 진술이나 담화는 언어 그 자체로 존재하는 순수 담화가 아니라 사회적·제도적 실천의 의미화로서의 담화라는 점에서 더욱 그러하다. 따라서 여기서는 담론의 개념을 보다 적극화하여 담론에 참여하는 개인들이 특정한 방식으로 실천하게 만드는 실천의 양태와 그러한 실천을 강제하는 규칙이란 개념으로 이해하여 가사의 담론 특성과 양상을 파악하고자 한다. 즉, 담론을 어떤 事象을 의미하는 ‘언어’와 대비되는 하나의 ‘행위’개념으로 받아들여, 의미를 만들고 재생산하는 사회적 과정을 포괄하는 개념으로 사용하려는 것이다.

가사의 담론특성을 제대로 이해하기 위하여는 우선 양식적 본질의 파악이 선행되어야 한다. 왜냐하면 가사의 텍스트 실현화 곧 담론화는 이 양식적 본질을 기반으로 하면서 다양한 사회 문화적 실천행위로 구체화될 것이기 때문이다. 다행히 가사의 양식적 본질은 선행 연구에서 명쾌하게 설명된 바 있어<sup>27)</sup> 참고할 수 있다. 이에 따르면 가사는 실존적 성향의 인격적 서술자인 ‘나’의 목소리로 진술되기 때문에 작가가 서술에 책임을 지며 아울러 서술의 신빙성을 확보한다. 또한 인격적 서술자(특정 서술자)에 의한 ‘서술의 평면적 확장’을 양식적 기반으로 삼기에 記述 행위의 私的 소유의식 곧 작자성을 확보한다. 여기서 서술의 평면적 확장은 4음 4보적을 行 단위로 서술을 직조해

26) 김광조, 「조선 전기가사의 장르적 성격 연구: 시적 담화의 유형분석을 중심으로」, 서울대 석사논문, 1987, 조세형, 「가사 장르의 담론 특성 연구」, 서울대 박사논문, 1998, 정한기, 「기행가사의 진술방식연구」 등이 모두 내적 담론에 해당하는 담화분석을 하고 있으며, 다만 송팔성, 「조선시대 향촌시가 담론의 구조 연구」, 서울대 박사논문, 2000에서 작품의외적 담론의 양상을 살피고 있으나 가사를 전면적으로 다룬 것이 아니어서 그 윤곽을 대체적으로 파악하는 데에도 미치지 못하고 있다.

27) 성두경, 「가사의 존재 양식 연구」, 성균관대 박사논문, 1997 참조.

나가는 데서 이루어지며, 이는 4음 4보격의 울격 장치에 의해 서술을 통제(억제)함으로써 서정 양식이 되는 시조와는 변별되는 전술양식(교술 혹은 주제적 양식에 해당)의 특성을 보인다는 것이다.

가사의 이러한 전술 특성에서 특히 주목되는 것은 두 가지다. 하나는 가사가 실존적 서술자의 인격적 목소리로 전술되므로 작자성 다시 말하면 기술성을 확보한다는 것이고, 다른 하나는 4음 4보격의 연속체 율문으로 語行을 짜나감으로써 서술의 평면적 확장을 이룬다는 것이다. 가사의 장르적 정체성과 담론화 양상은 이 두 가지의 전술 특성을 고려할 때 명쾌하게 드러나게 된다.

그런데 4음 4보격 연속체 율문이라는 조건은 가사이외에도 민요에서 가장 흔하게 발견되며<sup>28)</sup>, 관소리에서도 삼입가요나 사설치매, 장면묘사 등의 곳곳에 보이고, 잡가나 단가(관소리 허두가), 사설시조 등에서도 중심 율격양식이 되고 있어, 가사 특유의 것으로 지정하기에 곤란한 점이 있어 보인다. 그런 점에서 성호경이 4보격 연속체라는 형태는 15세기이래 조선조 말엽에 이르기까지 대다수의 율문들에 거의 보편적으로 나타난 시대적·집단적 문체였기 때문에 가사만의 변별적 특징이라 하기 어렵다<sup>29)</sup>고 하면서 단일성 장르로서의 가사의 정체성에 회의론을 제기했던 것이다.

그러나 같은 4음 4보격의 연속체 율문 양식이라 하더라도 가사와 다른 장르 사이에 질적인 차이가 존재한다면 그러한 회의론은 타당성이 없음을 알게 될 것이다. 이 문제의 해결을 위해 우선적으로 검토할 대상은 민요이다. 민요의 경우를 보면 온전한 의미에서의 4보격이 아니라 ‘2보격성 4보격’이라 지정해야 마땅한, 2보격으로 분해될 수 있는 4보격 연속체라는 점<sup>30)</sup>이 두드러진

28) 이를테면 모내기노래의 서정민요, 길쌈노동요로 부르는 서술성 서정민요(흔히 서사민요로 칭하나 필자는 그렇게 보지 않음), <성주풀이>, <언문풀이>, <새타령>, <꽃노래>, <베틀요> 같은 교술성 서정민요 등등이 4음4보격 연속체 율문으로 되어 있다.

29) 주 3)과 같은 곳.

30) 임동권, 『한국민요집』, 집문당, 1993의 작품번호 312에 실려 있는 <베틀요>를 보면 “저기가는 저선비님/ 우리선비 오시든가// 오기야 오데마는/ 칠성판에 누어오테// 웬일인가 웬일인가/ 칠성판이 웬일인가// 원수로다 원수로다/ 서울길이 원수로다// 서울길이 아니드면/ 우리낭군 살았을걸//……”라는 식으로 서술되어 있어 2보격(반행) 단위로 의미 단위를 이루므로 온전한 4보격을 형성한다 하기 어렵고 2보격 성향을 가진 4보격이라 할 수 있는데 이런 율격적 성향은 4

특징이다. 이에 반해 가사는 4보격을 단위로 통사적 완결을 이룸으로써 온전한 4보격의 안정된 울격<sup>31)</sup>을 갖추었다는 점에서 질적으로 다르다. 이러한 차이가 드러나는 이유는 가사의 4보격 연속체는 記述性(기록문학성)을 바탕으로 하는 문학 양식(작자가 작품 전반을 통제하므로 작자의 통제에 의한 구성적 의미배열이 가능함)임에 비해, 민요는 일회적 즉시성에 기대는 구비성을 바탕으로 하기 때문이다. 기술성과 구비성의 차이에서 오는 이러한 4보격 연속체의 질적 차이는 다른 구비성 장르인 판소리나 잡가, 무가, 판소리단가에도 마찬가지로 적용되는 사안이므로 같은 이유에서 가사와 변별될 것임은 물론이다. 다만 같은 4보격 연속체 울문의 성향을 보이는 사설시조의 경우는 고문헌에서 가사와 함께 장가라는 항목에 분류되고 둘 다 구비성이 아닌 기술성에 바탕을 두고 있기 때문에 그 변별이 쉽지 않을 것이다. <장진주사>나 <맹상군가>같은 작품을 놓고 논자에 따라 사설시조로 혹은 가사로 달리 보는 점이 그러한 사정을 잘 말해준다.

이 문제의 해결을 위해 <장진주사>의 경우를 살펴보자. 이 작품은 성주본 『송강가사』에는 단가와 구분하여 <사미인곡> 등과 함께 가사 쪽에 편입해 놓았고, 진본 『청구영언』에는 만휘청류에서 독립시킨 것으로 보아 이를 근거로 사설시조와는 거리를 갖는, 가사창으로 불려진 텍스트로 이해하는 견해<sup>32)</sup>가 나오기도 했다. 그러나 성주본에서 <장진주사>를 가사에 편입한 것은 그것이 가사창으로 부르는 가사 장르여서가 아니라 노랫말의 길이가 길어서 단가(시조)와 구분되는 장가이기 때문에 같은 장가인 가사와 함께 수록한 것일 뿐이다.<sup>33)</sup> 또 진본 『청구영언』에서 만휘청류에 실지 않은 것은 편자 김천택의

음 4보격으로 된 모든 민요와 무가 등 구비성 장르에 모두 해당된다.

31) 물론 가사의 경우도 조선 후기에 이르면 극히 일부 서민화 지향가사에서 온전한 4보격 양식에서 벗어나 2보격성 4보격의 양상을 보이는 경우가 나타나지만(윤미선, 『조선후기 서민화지향가사의 운율적 변주와 그 의미』, 이화여대 석사논문, 1996 참조) 이 경우도 텍스트내에서의 부분적 현상이고 주류적 현상으로까지는 가지 않는 것이 민요와 차이를 보인다 하겠다.

32) 강명관, 『조선시대 문학예술의 생성공간』, 소명출판, 1999, 199면 참조.

33) 이러한 사례는 이수광이 『지봉유설』에서 노랫말이 단가(평시조)보다 길면서 가창되는 경기체가, 약장, 사설시조, 가사에 해당되는 작품을 묶어 장가로 함께 다룬 데서 잘 드러난다.

편찬 태도 때문이지 사설시조가 아니어서 독립시킨 것은 아닌 것으로 보인다. 만흥청류 서문에 드러나 있듯이 만흥청류는 군자가 본받을 바가 못되는 부류이지만 <장진주사>는 그렇지 않다는 이유 때문일 것이다. 여하튼 <장진주사>의 노랫말의 형식은 가사와는 분별되고 사설시조와는 완전히 동일하므로 사설시조로 보아야 옳을 것이다. 일부 논자를 제외하고 모두 사설시조로 보는 이유도 이 때문이다. 즉 사설시조는 평시조의 형식과 동일하되(초·중·종장의 3장으로 완결된다는 점과 각 장은 4개의 단위로 구성된다는 점), 다만 평시조의 경우는 각 장의 4개의 단위를 4음절 길이의 음보 단위로 서술을 엄격히 통제함에 비해 사설시조는 이런 통제를 벗어나 4개의 단위 안에서 말을 얼마든지 촘촘히 엮어 짜놓을 수 있는 차이를 보일 뿐이다. 실제 작품을 보면 이 점이 확인된다.

호샹 먹새근여/ 또호샹 먹새근여/ 곳것거 算노코/ 無盡無盡 덕새근여//  
 이몸 주근後면✓ 지개우허 거적덤허✓ 주리허 미여가나✓ 流蘇 寶帳의✓  
 萬人在 우러네나/ 어육새 속새/ 덩가나모 白楊수쇄✓ 가기곳 가면/ 누른허  
 흰들✓ 2는비 골근눈✓ 쇼소리 트람불제/ 누호잔 먹자호고//  
 호물며/ 무덤우허 진나비 프람불제 /누우흔들/ 엇디러//

이처럼 <장진주사>는 평시조 형식과 동일하되 다만 각 장의 단위가 4음절 길이의 음보 단위를 벗어나 말을 촘촘히 엮어 짜 넣었을 뿐인 것이다. 더구나 초장의 경우 앞 두 단위의 길이와 뒤 두 단위의 길이가 같거나 비슷한 것은 평시조를 가곡창의 5장으로 부를 때 초장을 두 장으로 분할하여 부르는 것이 반영된 것이고, 중장은 이런 분할 없이 그대로 한 장으로 부르므로 되도록 여기에 말을 촘촘히 엮어 짜 넣는 경향이 자연스럽게 나타나고, 종장의 첫 음보는 가곡창에서 제 4장으로 독립하여 부르므로 3음절을 철저히 지키는 것으로 나타나는 현상에서 이 작품이 가사창과 관련되는 것이 아니라 가곡창과 친연성이 있음을 알 수 있다. 그리고 작품 전체가 3장으로 서술이 통제되고, 거기다 각 장은 4개의 통사 의미 단위로 서술이 다시 통제되고 있어 사설시조가 아무리 장형화된다<sup>34)</sup> 하더라도 이러한 이중의 통제 때문에 그 길이가 무

34) 사설시조에서 말을 촘촘히 엮어 짜는 방식은 각 장이 4개의 통사 의미 단위로 제한되는 범위내에서 2음보격을 기저단위로 하여 사설을 엮어 짜나감을 알

한정 늘어날 수 없으며 바로 이런 연유로 가사와 변별되고 장르상으로도 교술인 가사와 달리 사설시조(물론 <장진주사>도)는 서정이 되는 것이다<sup>35)</sup>. 이에 반해 가사는 서정처럼 서술을 억제하지 않고 4보격 연속체로 무한정 길이를 늘일 수 있다는 점에서 같은 장가인 사설시조와는 장르적 기반을 달리하는 것이다. 따라서 같은 4보격 연속체라 하더라도 가사가 이처럼 질적 차이를 갖는 독자성을 보이므로 그 정체성을 인정해야 할 것이다.

가사가 4음4보격 무한 연속체라는 특유의 안정된 울동으로 구현되는 것은 '정감과 사유의 조화'라는 진술 특성을 배태하는 기반으로 작용한다. 즉 4음4보격의 서술 전제 장치는 노래하기와 결부되어 '정감'을 배태하는 장치로 기능하며, 연속체로서의 서술 문맥의 연계성은 '사유'의 합리성과 설득력을 배태하는 장치로 기능하게 된다. 그런데 이 두 장치의 조화가 구체적으로 실현되는 양상은 담론화 양상에 따라 다르게 나타난다. 즉 정감에 보다 비중을 둘 경우는 노래하기 쪽으로 더욱 이끌려 4음4보격의 전제장치마저도 철저히 준수하기 보다 그것으로부터 상대적으로 자유롭게 이탈하는 울동적 다양성을 보여줌으로써 정감성을 더욱 두드러지게 하고, 사유에 보다 비중을 둘 경우는 서술연계성에 더욱 이끌려 4음 4보격을 철저히 준수하는 기계적 울동에 내맡김으로써 서술의 전제를 덜 받는 대신 서술의 연계적 확장<sup>36)</sup>에 의해 사유의

수 있다. 이런 현상의 확인을 위해 <장진주사>도 2음보격으로 √를 해서 제시한 것이다(특히 중장을 유념해 볼 것).

35) 성호경, 「사설시조의 정체에 대한 신고찰」, 『한국시가의 유형과 양식 연구』에서 사설시조라는 것에 속한다는 작품들 사이에는 울격이나 구성면에서 일정한 공통적 요소가 존재하지 않는다고 하면서 그 정체성을 부정하고 각각의 형태에 가장 가까운 장르들에 되돌려 주어야 한다는 주장을 펴고 있으나 옳은 판단이라 하기 어렵다. 본고에서 논의한 바대로 사설시조는 1) 초·중·종 3장으로 완결될 것. 2) 각 장은 4개의 통사·의미단위구로 구성될 것. 3) 종장의 첫 구는 3음절로 실현됨이 원칙. 4) 초장은 앞 두 단위구와 뒤 두 단위구의 길이가 같거나 비슷할 것. 5) 각 단위구의 사설을 촘촘히 엮어 짤 때는 2보격으로 짜나갈 것 등 5가지 특유의 공통요소를 갖추고 있어 그 정체성을 인정하지 않을 수 없다. 다만 이러한 조건이 모두 (평)시조와 관계되거나 그 범위 내에서의 일탈이므로 (평)시조의 하위장르라 할 것이다.

36) 가사에서 서술의 연계는 크게 序-本-結의 3단 완결 구조로 이루어지며 이러한 3단 구성내에서 本調부분의 자유로운 확장이 허용되는 장르라 하겠다. 따라서 이 본사 부분을 어떻게 미학적으로 조직하느냐가 관건이 된다 할 것이다. 대개

논리나 의도를 더욱 명징화하는 효과를 얻게 된다.

가사 가운데 절적으로 알려진 송강가사를 비롯하여 <상춘곡>·<면앙정가> 같은 사대부 문화권의 문학적 담론으로 산생된 작품들에서는 ‘정감과 사유의 절묘한 조화’를 볼 수 있으며, <매창월가>를 비롯하여 <강촌별곡>·<확산별곡>·<낙빈가>같은 사대부 중심의 풍류방 문화권에서 향유된, 그리하여 가창으로 경사된 담론에서는 사유보다 정감에 비중을 둔 양상을 흔히 볼 수 있다. 그리고 사대부권 담론의 교훈가사나 기행가사, 규방문화권 담론의 계녀가사나 도덕가사, 종교문화권의 신앙담론인 불교가사, 동학가사, 천주교가사 등은 정감보다는 사유에 비중을 두는 경향이 대체적인 흐름이라 하겠다.

가사의 담론특성과 관련하여 또 하나 고려해야 할 사항은 작자성과 기술성에 관한 것이다. 즉 가사는 원칙적으로 실제 작자의 현실적 목소리를 함유한 작자 인격으로서의 직접 서술에 의거하기 때문에 작자가 서술에 책임을 지며 작품 전반을 통어한다는 것이다. 여기서 작자 인격으로 서술한다는 것은 단순히 작자의 실존적 존재로서의 의미만 갖는 것이 아니라 텍스트에 그 인격이 언어행위로 구현됨을 의미한다. 이는 가사의 발생론적 본질에 해당하는 것으로 발생당초의 가사인 나옹화상의 <서왕가>나 <승원가>, 신득청의 <역대전리가>에서부터 비롯된 것이라 할 수 있다. 즉 <서왕가>의 경우 “세사(世事)만 탐착(貪着)하여 애욕(愛慾)의 줄것는” “염불하는 중생들”을 독자(讀者)<sup>37)</sup>로

의 경우 본사 부분은 <사미인곡>처럼 춘하추동의 시간적 순서로 하든가 <관동별곡>에서처럼 공간이동의 순서로 하든가 해서 몇 개의 단락으로 유기적 완결미를 갖도록 하는 방향으로 구성된다. 그런데 본사 부분은 <서왕가>를 비롯하여 전기가사의 대부분이 4개의 단락으로 짜이는 것이 일반적이어서 서사 결사와 함께 모두 6개의 의미 완결 단위를 가지는 것이 가사 양식의 규범적 짜임새다 할 것이다. <서호사>가 6절로 구조화되어 있다함도 이와 같은 서-본-결의 구조에 본사 부분이 공간의 이동을 따라 4개의 단락을 이루면서 유기적 완결미를 갖춘 가사의 일반화된 짜임새로 이해할 수 있다.

- 37) 여기서 독자는 작품의 서술 수준(화자의 종교적 수행과정을 알레고리 형식으로 드러내는 등)으로 보아 종래에 흔히 이해하듯이 불교 ‘포교’ 대상이 되는 고려 말의 서민 대중(중생)이 아니라, 염불은 소홀히 하고 세속의 명리에만 눈이 먼, 그래서 ‘교화’의 대상이 되는 권문세족같은 당대의 권력 지식층으로 이해된다. 당시의 일반 서민 대중은 동말승이나 탁발승 등에 의해 화청 등의 방법에 의해 교화와 포교가 가능했겠지만, 불교를 말쑥으로 끌고간 권력층을 ‘교화’하는 데는 화청이나 염불 계승 등 구비성 佛歌로서는 불가능했을 것이다. 이러한 사정으

설정하여 작자인 선승의 인격적 목소리로 고도의 합리적이고 설득적인 미학적 짜임에 의해 감화가 가능하도록 서술되어 있으며, <역대전리가>는 공민왕이라는 대면하기 가장 어려운 청자(독자)를 대상으로 왕업을 풍간(諷諫)해야 했으므로 그 목소리의 인격적 진지함과 논리적 설득력의 중요함은 달리 설명할 필요가 없을 것이다.

가사는 이처럼 작자의 인격적 목소리로 발화하는 담론 특성을 가지므로 작자와 화자는 분리되지 않고 동질성을 갖는다. 즉 화자는 곧 작자라는 것이다. 그런데 가사가 발화의 중점을 어디에 두느냐에 따라 그 구체적인 담론 양상은 다르게 나타난다. 이를테면 화자 중심 발화는 화자의 의도를 드러내는 데에 주목적이 있으므로 '표현적 언어'로 '진지성'에 가치를 두는 담론 특성을 드러낸다. <상춘곡>·<면양정가> 같은 강호생활을 읊은 가사나, <사미인곡>·<만분가> 같은 연군과 유배를 읊은 가사, <테평사>·<용사음>같은 전란의 현실과 비분강개를 읊은 가사 등이 이에 해당한다. 그리고 청자중심 발화는 청자를 설득하는 것이 보다 중요하므로 '선언적 언어'로 '정당성'에 가치를 두는 담론 특성을 드러낸다. <권선지로가>·<오륜가> 같은 교훈가사가 대표적인 사례가 될 것이다. 지시 대상물에 중점을 두는 발화는 대상물을 알려주거나 설명하는데 주목적이 있으므로 '지시적 언어'로 '사실성'에 가치를 두는 담론 특성을 드러낸다. <관서별곡>·<일동장유가>같은 기행가사와 역사나 지리 풍물 등을 읊은 <역대가>·<한양가> 등이 이에 해당한다. 선언중심 발화는 텍스트 자체를 향유하는데 주목적이 있으므로 '시적 언어'로 '탐미성'에 가치를 두는 담론 특성을 보인다. 12가사 같은 가창가사가 이에 해당한다. 이처럼 가사는 담론화 방향에 따라 그 운용하는 언어적 기능과 지향하는 가치가 다르므로 각기의 텍스트 성향에 맞게 가치평가가 이루어져야 할 것이다. 이를테면 정당성을 추구하는 청자 중심 발화 텍스트(교훈가사 등)를 놓고 시적언어에 의한 탐미성 결핍을 지적하는 것은 옳지 않다는 것이다.

이 가운데 작자가 작품에 밀착되어 텍스트 고정성을 얻는 담론은 작자의 의도를 가장 진지하게 드러내는 첫 번째 유형 곧 화자 중심 발화에 집중적으

---

로 나옹화상 해근같은 이름 높은 禪師가 인격적 목소리로 說理하는 가사 장르의 창안이 요청되었을 것이다.

로 나타난다. 따라서 이 유형에서 제시된 작자는 실제 작자의 實名으로 보아도 문제가 없다. 나머지 유형의 경우도 전언중심 발화를 제외하고는 작자의 실명을 보이는 것이 원칙이다. 가사는 작자의 인격적 발화로 진술에 책임을 지기 때문이다. 그러나 조선 후기에 이르면 가사를 창작하거나 향유함에 있어서 여러 문화권의 다양한 접촉이 일어나게 되어 화자 곧 작자가 작품에 반드시 밀착될 필요가 없게 되어 작자를 상실하거나, 숨기거나, 빗대거나, 밝히지 않거나 함으로써 失名, 匿名, 擬名, 無名化되는 경우가 흔하게 나타난다. 작자의 失名化는 가창가사에서 흔히 보듯이 작품이 작자를 떠나 향유집단에 공유될 때 일어나며(이 경우 화자는 곧 작자라는 동질성의 의미는 無化됨), 익명화는 현실비판가사에서처럼 작자가 자신을 숨겨야 할 필요가 있을 때 의도적으로 나타나며, 의명화는 작자를 밝힐 필요성이 있음에도 불구하고 작자를 상실했을 때 그 텍스트와 관련이 있을 법한 인물로 작자를 상정하여 둘러대는 경우에 나타난다(도덕가류 가사에 퇴계·율곡(作)이라 둘러대는 경우). 작자의 무명화는 종교가사나 규방가사에서처럼 가사가 타 문화권에 전이되어 양식 자체의 실제적 효용성 때문에 동질 집단에 향유되는 경우 작자를 굳이 밝힐 필요성이 거의 없게 되어 나타나는 현상으로 이해된다. 또한 시정의 불특정 다수 독자를 상대로 교훈하거나 알리거나 주장을 펴고자 할 때도 작자의 무명화로 나타난다.

가사가 작자를 떠나 향유집단의 공유물이 될 경우 세 가지 층위-작자, 제목, 텍스트-에서 착중현상을 보인다. 작자의 경우는 대부분 失名化의 길을 가지만 작자를 굳이 밝힐 필요가 있을 때는 의명화되기도 해서 혼란을 야기한다. <춘면곡>·<환산별곡> 등의 작자 혼란이 그 대표적 사례라 할 것이다. 작품 제목의 혼란은 <환산별곡>이 <귀전가>·<낙빈가>·<은근자가> 등으로 지칭되는 데서 잘 나타난다. 텍스트의 혼란은 <강춘별곡>·<낙빈가>·<환산별곡> 등 가창으로 경사된 작품에서 각각의 이본들이 보여주는 사설의 혼란상에 잘 드러난다<sup>38)</sup>. 이러한 혼란상은 가사를 향유하는 각 문화권의 담론 특성과 관계됨은 물론이다.

38) 이러한 혼란상에 대하여는 성무경, 「가사의 가창전승과 착중현상」, 앞의 책에서 <환산별곡>을 중심으로 자세히 다룬 바 있어 참고가 된다.

## 4. 맺는 말

지금까지의 논의를 통해서 우리는 가사의 본질과 담론 특성에 관련하여 다음과 같은 몇 가지 사항을 새롭게 밝힐 수 있었다.

먼저 가사의 제시 형식으로서의 본질은 가창과 완독의 중간 지점에 위치한 음영에 두어져 있어서 텍스트마다의 요구되는 상황에 따라 때로는 가창으로, 때로는 음영으로, 때로는 완독으로 다양하게 실현됨을 밝혔다. 그리하여 전기 가사의 제시형식을 가창으로만 고정시키거나, 가사의 역사적 전개를 가창에서 음영으로, 음영에서 완독으로 음악성과 떨어져 갔다는 도식적 이해를 시정하고자 했다. 그 과정에서 우리의 시가문학을 기록하고 보는 문학과 부르고 듣는 문학의 양분체계로 이해할 때의 문제점을 지적하고, 거기에는 불거리와 들을 거리로서의 양가성을 가진 음영문학의 독자적 영역을 추가하여 3분체계로 이해하는 것이 실상에 맞을 것임을 제안했다. 그리하여 시조는 들을 거리로서의 가창성이 본질이고, 한시는 불거리로서의 완독성이 본질이며, 가사는 불거리와 들을 거리의 양가성을 가지면서 양쪽으로 전환이 가능한 음영성이 본질임을 규명코자 했다.

다음으로 가사의 텍스트 실현 양상은 가사의 본질대에 맞게 歌辭로 실현되는 경우가 가장 중심이 되고, 그것이 가창문화권으로 이끌릴 때 ‘歌辭의 歌詞化’가 이루어지고, 타문화권으로 전이될 때 ‘歌辭의 가소화’가 이루어져 크게 세 가지 방향으로 정리된다. 가사는 또 4음 4보격 연속체라는 특유의 안정된 울문에 의해 ‘정감과 사유의 조화’가 이루어지는 진술 특성을 보이는 것으로 그 정체성을 확인했다. 나아가 송강가사 같은 걸작은 정감과 사유의 ‘절묘한’ 조화로 실현되고, 사대부 중심의 풍류방 문화권에서 가창으로 경사되어 향유되는 작품에서는 사유보다 정감에 기울어지는 양상을 보이고, 사대부권 담론의 교훈가사나 기행가사, 규방문화권 담론의 계녀가부, 종교문화권의 신앙담론에서는 정감보다 사유에 비중을 두는 경향을 살폈다. 또한 가사는 발화의 중점을 화자에 두느냐, 청자에 두느냐, 지시대상물에 두느냐, 텍스트 자체에 두느냐에 따라 그 언어적 기능과 지향하는 가치가 다를 수 있다.

가사의 담론 양상은 그것이 실현된 문화권에 따라 좀더 면밀한 천착이 필요

하나 여기서는 지면관계로 대체적인 흐름만을 지적하고 후일을 기약하기로 한다.

Abstract

## Nature and Characteristics of Discourse on Kasa

Kim Hak-Sung

This article closely examined that nature as expressive form of Kasa lies in singing located in metrical reading in a central position, so it is realized as a song, singing metrical reading according to circumstances needed in a text. Thus this study strived to correct diagrammatic understanding that the expressive form of Kasa in early stage is only limited to a song, or in the historical development of Kasa, it has been away from musicality, in such a transition from singing to recital, recital to complete reading. In that process, it pointed out the problem when our poetic literature is understood as a dual system of 'recording and seeing literature' and 'calling and hearing literature', and proposed that understanding poetic literature as a triple system by adding the independent area called singing literature having values as an visible thing and an audible thing.

Thus this study tried to explore that the nature of a Shijo lies in singing as an audible object, that of a Chinese poem lies in metrical reading as a visible object and that of Kasa lies in singing with dual values as a visible object and an audible object conversible to both directions.

And the text realization phase of Kasa is put into shape as three directions that it is mainly embodied as 'Kasa' in line with the nature of Kasa, and formalized if it is led to a singing cultural zone, and made words if it is transmitted to other cultural zone. Also it was found the linguistic function and pursuing value are different depending on whether

its initiative subject is a speaker, a listener, a directive object or its text itself.